

Musiques d'inspiration andine en France (1950-1973)

3.1 Introduction

Lorsque nous avons défini le cadre théorique général qui allait guider notre travail, dans la première partie de notre étude, nous avons abordé les concepts de *fonction* et *utilisation* sociales de la musique tels qu'ils ont été définis par Ivo Supicic, en les confrontant avec les définitions sociologiques de l'école fonctionnaliste. Nous avons surtout mis l'accent sur le fait que, à la différence d'une approche fonctionnaliste stricte, la fonction sociale d'une musique implique d'une part la manière dont elle *fonctionne* d'un point de vue pratique mais aussi les significations sociales plus profondes associées à un tel fonctionnement et qui s'étalent en amont du phénomène musical étudié. Une compréhension sociologique plus large de ces phénomènes ne peut, par exemple, ignorer la genèse historique de la configuration sociale qui les a rendus possible. Nous avons dit également qu'il est pertinent de retenir certains aspects de la définition avancée par le sociologue Ivo Supicic parce qu'elle s'avère en consonance avec une conception de la musique comme celle qui a été mise en avant par Jean Molino en la considérant comme un *fait musical total*. Autrement dit, il s'agit de l'aborder en tant que phénomène comportant trois dimensions : – comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu - constitué de telle sorte que sa compréhension intégrale n'est possible « *qu'en se fondant sur les trois dimensions qu'il présente nécessairement* »¹. En effet, l'optique suggérée par I. Supicic suppose expressément que l'étude sociologique du phénomène musical ne doit jamais négliger le fait que ce dernier reste indéniablement inséré à une totalité sociale plus vaste.

Or, s'il est vrai que cette directive peut paraître trop évidente, elle nous confronte à l'une des principales difficultés de l'étude du phénomène musical, à savoir, comment l'aborder en rendant compte précisément des trois dimensions qui le composent et qui s'articulent en une relation d'inséparabilité et d'interdépendance. Nous avons dit, à ce propos, que les choix méthodologiques que nous adopterions dans le cadre de notre travail allaient obéir à une directive

¹ Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, n°17, Seuil, Paris, 1975, p.47.

méthodologique plus générale : face à la complexité irréductible des faits sociaux et devant l'impossibilité, pour la démarche sociologique, de parvenir à une compréhension *intégrale*¹, nous allons aborder seulement certains des aspects qui participent à chaque niveau de la tripartition proposée par J. Molino. Nous sommes persuadé que, de cette manière, nous pourrions proposer une sorte de maquette permettant de donner, au moins, une certaine idée de la manière dont ces trois dimensions interagissent pour animer le phénomène musical qui nous intéresse. Nous abandonnons donc la prétention d'en fournir une explication intégrale et définitive en faveur d'une compréhension construite sur la base du *témoignage* de l'incontestable multi-dimensionnalité de l'objet musical. Nous avons ajouté dans ce sens qu'on peut reconnaître dans notre démarche une inspiration structuraliste, mais strictement dans le sens méthodologique donné à ce terme par Claude Lévi-Strauss quand il affirme, par exemple, que « *la notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci* »².

Il est pourtant nécessaire d'ajouter ici qu'au moment de définir notre démarche nous nous sommes appuyé également sur les réflexions épistémologiques de Jean-Claude Passeron, surtout celles concernant la scientificité propre aux sciences humaines. Dans *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*³ J.-C. Passeron revient sur l'éternel différend concernant le statut épistémologique des sciences humaines par rapport aux sciences « dures », en proposant de voir, dans tout concept sociologique, une sorte de « semi-nom propre ». Comme l'expose si familièrement l'historien Paul Veyne, dans la vie quotidienne, la signification intégrale du nom propre de chaque personne « *n'est comprise que si je connais cette personne* »⁴, et à défaut de cette connaissance directe, la description la plus pointilleuse ne vaut probablement pas une photo d'identité si l'on veut individualiser cette personne aux yeux de quelqu'un qui ne l'a jamais vue. Il en va de même pour certains noms communs utilisés en sociologie ou en histoire (religion, formation de l'unité nationale, féodalité, etc.) : « *ce sont en réalité des espèces de noms propres, car les plus longues paraphrases seraient incapables de faire comprendre*

¹ Nous avons cité dans cette première partie les propos de Weber qui, dans le *Savant et le politique*, déclare que « même avec les meilleurs méthodes, le monde sensible est infini et [...] aucune science ne pourra l'épuiser ».

² Lévi-Strauss, Claude : *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974 (1958), p. 331.

³ Passeron, J.-C. : *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel 2006 (1991).

⁴ Veyne, Paul : *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 119.

exactement ce qu'est une religion à un être qui n'en aurait jamais rencontrée ; il faudrait, pour qu'il comprenne, lui en faire "voir" une »¹.

Les concepts sociologiques sauraient donc trouver leur scientificité en intégrant le statut référentiel des noms propres ainsi que le statut abstrait des noms communs, en s'érigeant par-là en « *désignateurs semi-rigides* »² capables de fournir à la fois une description individualisante (à l'image du nom propre) et une classification généralisante (à l'image du nom commun) »³. D'où, selon P. Veyne, l'intérêt du sociologue ou de l'historien à expliquer et comprendre les phénomènes sociaux plutôt « *en "densifiant" la description du semi-nom propre⁴ à la façon d'un romancier ou d'un reporter, en multipliant les détails probants, les traits pertinents qui précisent le portrait du référent, et permettent de le distinguer d'événements offrant avec lui une ressemblance trompeuse* »⁵.

Afin de tenter une présentation qui rende compte de la multi-dimensionnalité du phénomène - et pour familiariser aussi le lecteur avec un objet qui demeure très peu étudié - notre analyse sera intimement associée à l'exposé du parcours des MIA en France depuis les années 1950. Or, ce parcours est avant tout celui des groupes et des musiciens divers qui ont fait de ces musiques une partie importante, voire essentielle de leurs vies. C'est pourquoi, dans cet exposé, nous proposerons quelques portraits détaillés de groupes ou de musiciens ayant participé dès la première heure à l'émergence et à la popularisation de ces musiques en France - c'est le cas de Los Incas et du quéniste Guillermo de la Roca - ainsi que d'autres groupes comme *Los Calchakis*, caractéristiques surtout d'une période plus tardive où les MIA sont devenues un succès commercial à grand échelle⁶. Ces portraits sont destinés pour l'essentiel à servir à notre analyse sur la *production* des MIA en France - le niveau *poiétique* précisé par la conceptualisation de J. Molino -. Cela signifie que pour la présentation de ces parcours, nous avons retenu fondamentalement les éléments susceptibles d'expliquer les spécificités associées à la naissance sociale des

¹ Ibid., p. 120.

² J-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, op. cit, p. 60.

³ J.-P. Olivier de Sardan, « L'espace weberien du Raisonnement. sociologique » in Genèses, n° 10, janvier 1993, p. 15. Cité par Souloumiac, Julien et Fossier, Arnaud : « Passeron : entre Weber et Wittgenstein », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 4, *L'interprétation*, décembre 2003 [en ligne], mis en ligne le 28 janvier 2009. URL : <http://traces.revues.org/index3883.html>.

⁴ Et non pas en proliférant jusqu'à l'épuisement ses traits descriptifs.

⁵ Veyne, Paul, op. cit., p.121.

⁶ L'activité ininterrompue en France de Los Calchakis jusqu'au jour d'aujourd'hui nous a permis, d'ailleurs, d'envisager l'enquête de terrain que nous présenterons dans la troisième partie de notre étude.

MIA en France. Dans cette perspective, nous avons particulièrement mis en avant des éléments en rapport avec les échanges culturels suscités par le contact, dans un cadre social précis, entre un type bien spécifique de musiciens¹ et une ambiance particulièrement réceptive à l'altérité associée à l'univers latino-américain. Nous verrons, à fin de cette section, que cette orientation obéit aussi au besoin d'examiner la production des MIA à la lumière de notions comme celle de transculturation ou dans une perspective rendant compte des stratégies identitaires en jeu. Dans ce cas, l'objectif cherché est de fournir des outils conceptuels pour expliquer, précisément, les phénomènes sociaux liés aux contacts et échanges culturels entre populations d'origines diverses.

Une dernière précision s'impose à propos de l'ordre dans lequel nous allons examiner notre objet. Si nous n'insistons pas trop sur la description de la matérialité sonore des MIA - c'est-à-dire leur niveau neutre - mais plutôt sur l'examen de leur niveau poétique, ce n'est pas pour suggérer la subordination de l'un de ces aspects vis-à-vis de l'autre. Notre intérêt y est plutôt de faciliter la présentation des liens étroits qui les relie *dans la perspective d'analyse générale qui est la nôtre*. Bien évidemment, le fait de concevoir le phénomène musical comme une intégralité où coexistent plusieurs dimensions dans une relation d'interdépendance plutôt horizontale, suppose, pour celui qui en entreprend l'analyse, d'étaler l'exposition analytique de ces différents aspects de manière à éviter de suggérer des relations causales là où il n'y en a pas forcément. Cela dit, nous sommes persuadé que l'impossibilité de tenir dans l'écrit une énonciation analytique « synchronique » - mettant en avant au même temps et au même niveau toutes les dimensions concernées - oblige malgré tout à faire un choix dans l'ordre et dans la profondeur avec lesquels ces différents aspects seront traités. Ce choix pourrait difficilement être considéré comme neutre, mais son adoption ne cherche pas, pour autant, à invalider la pertinence d'autres choix possibles. Le fait d'insister davantage sur l'analyse de la dimension poétique a tout simplement pour objectif, dans notre cas, de faciliter la compréhension *sociologique* du phénomène ; autrement dit, une compréhension fondée sur le fait que l'existence matérielle de ces musiques en France n'a de sens

¹ Ces musiciens étaient pour la plupart des amateurs qui sont devenus professionnels seulement après avoir connu un certain succès dans des circuits commerciaux parisiens (boîtes de nuit, maison de disques, etc.) Quant à leurs nationalités, nous verrons que la plupart correspondront effectivement à des latino-américains, mais la participation de quelques musiciens français, si elle reste minoritaire, ne sera pas moins fondamentale dans la naissance et cristallisation du « style andin » des groupes folkloriques nés en France.

sociologique qu'en tant que phénomène ayant une sociogenèse particulière et insérée dans un contexte historique national et international bien précis¹. Donc, sans attribuer à ce constat une valeur de prééminence par rapport à d'autres approches possibles, nous insisterons en premier lieu sur la *naissance sociale* des MIA, et c'est en fonction de cette dimension que nous avancerons des considérations sur leur existence en tant que matérialité sonore spécifique.

Auparavant, nous tenons à proposer une description condensée du phénomène en écartant tout contenu non strictement essentiel à la caractérisation sociologique de ces musiques. Dans cette perspective, étudier les MIA en France c'est d'abord observer un objet musical à connotation andine dont les caractéristiques et particularités seront indissociables à son émergence et popularisation au sein d'un grand centre urbain occidental, Paris, confronté non seulement à une croissante internationalisation culturelle d'un point de vue médiatique et commercial, mais encore exposé à des dynamiques de contact interculturel de nature et selon de modalités diverses. L'apparition à Paris, au début des années 1950, d'un type de musique associée à un univers « andin », sera donc le résultat:

a) de l'interaction entre immigrants venus de différents pays du continent latino-américain - à l'origine pas toujours musiciens - qui vont ainsi se familiariser, souvent pour la première fois, avec des musiques latino-américaines autres que celles de leurs pays respectifs.

b) des contacts et des échanges qui se sont établis entre ces musiciens latino-américains et des publics et des musiciens français ou européens. Nous pouvons ajouter que ces contacts et l'émergence même de ces musiques auront fondamentalement lieu dans un circuit de locaux situés pour la plupart dans le Quartier latin –boîtes de nuit, cafés, restaurants, etc.

Nous organiserons le panorama de la naissance et évolution des MIA en France en fonction d'une périodicité qui non seulement nous sera utile pour donner une vision chronologique globale du phénomène, mais qui nous servira aussi pour fournir les éléments nécessaires à la compréhension sociologique des aspects relevés dans le paragraphe ci-dessus. Nous présentons ci-dessous un bref résumé de chaque

¹ Ce n'est pas forcément le cas, par exemple, dans une démarche fondée sur une perspective musicologique traditionnelle, où l'analyse de l'élément *neutre* peut éventuellement être envisagé sans pour autant contredire les principes fondamentaux de cette discipline.

période afin de familiariser le lecteur avec une vision d'ensemble du phénomène qui nous intéresse.

1951-1963: Cette première période débute en 1951 avec la présentation à Paris des Ballets de l'Amérique du Sud de Joaquín Pérez Fernández, dont les musiciens, paraguayens, se fixeront en France en 1952 et formeront le groupe *Les Quatre Guaranis*. Elle sera marquée par le caractère latino-américain du répertoire proposé – où les musiques « andines » auront une place importante mais pas forcément prédominante –, par la constitution des premiers foyers de diffusion de ces musiques autour du Quartier latin et par les premiers enregistrements à caractère commercial. Les groupes les plus représentatifs de cette époque seront, d'une part, *Les Quatre Guaranis* et *Los Machucambos*, dont le répertoire latino-américain incluait des MIA; et d'autre part, l'ensemble **Achalay** et surtout *Los Incas*, consacrés fondamentalement aux MIA. Fondé en 1956, *Los Incas* deviendra plus tard un des groupes emblématiques des MIA en France et à l'étranger¹.

1963-1970: Pendant ces années, on remarque une accentuation et une spécification du composant « andin » dans le répertoire, dans l'instrumentation et dans l'image (vêtements, textes explicatifs dans les pochettes de disques, etc.) proposées par certains ensembles sud-américains qui finiront par évoluer plus spécifiquement comme ensembles « andins » (c'est le cas de *Los Incas* et *Los Calchakis*). C'est une période où les foyers de MIA se multiplient dans le Quartier latin favorisant ainsi la professionnalisation du milieu. Ces années ont été marquées

¹ Il faut tout de même signaler que le public français avait déjà écouté des musiques à consonance andine par l'intermédiaire du poète, chanteur et guitariste argentin Atahualpa Yupanqui, du vrai nom Héctor Roberto Chavero (1908-1992). Vers 1950, étant à l'époque militant communiste, Atahualpa Yupanqui arrive en France suite à son auto-exile pendant le premier gouvernement de Juan Domingo Peron (1946-1955). A son arrivée à Paris, il sera accueilli par des artistes liés au parti communiste (comme Aragon et Picasso), et Edith Piaf va l'inviter à assurer la première partie du spectacle qu'elle donne au théâtre de l'Athénée (1950). Il va développer, par la suite, une carrière internationale prolifique. Connue déjà en Argentine pour son travail inspiré des musiques « criollas » (notamment les zambas) et d'autres proches des traditions « andines » (Vidalitas, Bagualas, etc.), il continuera à exercer une grande influence sur les chanteurs et poètes sud-américains consacrés aux musiques « folkloriques » -notamment, à partir des années 1960, ceux concernés par des mouvements « engagés ». Or, si nous n'avons pas commencé cette section avec la carrière de Atahualpa Yupanqui, c'est fondamentalement parce que l'influence qu'il a eu sur les musiciens sud-américains concernés par les MIA n'a pas été directe, et en tout cas plutôt tardive. Ainsi, bien que respecté et admiré par la plupart de ces musiciens, Atahualpa Yupanqui n'a pas été, du moins à l'époque de la création des premiers groupes de MIA, le modèle à suivre: se produisant toujours en solitaire accompagné de sa guitare, le chanteur et poète ne va pas du tout inspirer, par exemple, la formation des *ensembles* de MIA, sans compter avec le fait qu'il y avait entre lui et ces jeunes musiciens des café-cabaret du Quartier Latin, une différence générationnelle non négligeable. Cela dit, il serait de toute évidence envisageable d'intégrer, dans un travail d'une dimension plus large que le nôtre, la carrière de Atahualpa Yupanqui en France.

également par le succès discographique remporté vers la fin de la décennie par *Los Incas*¹ et *Los Calchakis*², qui confirment ainsi l'apogée des MIA en France. Les groupes de MIA auront plus que jamais accès aux lieux de concerts les plus connus du public français (L'Olympia, Théâtre des Champs Élysées, L'église de la Madeleine, etc.) ce qui entraînera la multiplication d'ensembles de musiques « des Andes » et latino-américaines.

1970-1973 : Pendant cette période le phénomène associé aux MIA en France sera marqué par la généralisation et la stabilisation de leur succès commercial. Ceci se traduira, entre autres, par la multiplication des groupes et des disques « andins » mettant généralement en avant les sonorités des flûtes andines et qui exploiteront souvent la popularité de la mélodie *El Condor pasa*. Ainsi, tandis que des groupes comme *Los Incas* et *Los Calchakis* mènent leurs carrières en France mais aussi à l'étranger. Des groupes de MIA qui restaient jusqu'alors quasiment dans l'anonymat - constitués uniquement par des musiciens français comme c'est le cas des *Los Chacos* ou de *Los Condores*, - atteignent en France une notoriété inattendue. D'un autre côté, des nombreux groupes évoluant dans des circuits de diffusion moins massifs (café-bars du Quartier latin, fêtes diverses, marchés publics, trottoirs des grandes villes ou des sites touristiques) se forment, et la participation des musiciens latino-américains, dominée jusqu'alors par la présence de musiciens argentins, sera plus diversifiée que dans les années précédentes. C'est d'ailleurs à cette époque qu'apparaissent en France les premiers groupes de MIA formés fondamentalement par des musiciens boliviens ou péruviens, en principe plus concernés culturellement et géographiquement par le répertoire de MIA. Ces groupes choisiront souvent la France comme destination définitive ou transitoire, attirés, précisément, par le véritable engouement dont ces musiques faisaient l'objet³.

¹ *Los Incas* se produisaient sur scène de manière ininterrompue depuis l'année 1956, mais ils obtiendront une consécration définitive en 1970 suite à la reprise par Paul Simon et Arthur Garfunkel du thème *El Condor pasa* -publiée dans leur célèbre album *Bridge over troubled water* (1970)- sur fond de la version enregistrée en 1963 par *Los Incas*.

² Il s'agit surtout du succès commercial remporté vers 1969 par ses disques *La Flûte Indienne n° 1* et de *La Flûte Indienne n°2*, réalisées avec la collaboration du queniste Guillermo de la Roca, publiés en 1966 et 1968 respectivement.

³ Le cas de *Los Jairas* est sans aucun doute un des exemples les plus intéressants : fondé en Bolivie en 1966, le groupe va enregistrer un premier LP en France (*La flûte des Andes*, Musidisc-Europe CO 1125) en 1970, ce qui lui servira de trampoline pour réaliser de tournées en Europe avec un certain succès et va encourager d'autres groupes boliviens à tenter leur chance en France. Nous reviendrons brièvement sur ce groupe car un de ces fondateurs, Gilbert Favre, musicien suisse, s'est directement inspiré de *Los Incas* pour populariser en Bolivie la configuration quena-charango-guitare-bombo, caractéristique des groupes de MIA en France (cf. Rios, Fernando : « La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción », in *Latin*

Or, comme nous l'avons indiqué dans la première partie de notre étude, nous avons fixé à 1973 la limite chronologique du phénomène qui nous intéresse car, à partir de cette année, la diffusion et la réception des MIA et de l'ensemble des musiques latino-américaines seront fortement influencées par les diasporas générées par l'instauration des dictatures militaires dans les pays du cône sud¹. Dans ce sens, la présence des groupes tels que *Quilapayun* et en général des musiques influencées par ce qu'on a appelé la *Nouvelle Chanson Chilienne*, va profondément transformer la diffusion et la réception des musiques latini-américaines en France. Bien évidemment, les MIA et la plupart des musiciens qui les ont rendues célèbres en France pendant les décennies précédentes resteront actifs en France ou à l'étranger, mais la composante politique, bien que présente déjà depuis les années 1960, va alors devenir essentielle, au point de modifier sensiblement les caractéristiques du phénomène. Elles mériterait, par conséquent, une étude lui étant consacré intégralement.

American music review, University of Texas press, Volume 29, Number 2, Fall/Winter 2008, pp. 145-189.

¹ Notamment celle qui entraîna, en septembre 1973, la chute du gouvernement chilien de l'Unité Populaire dirigé par Salvador Allende.

3.2 Du spectacle exotique au royaume des musiques « des Andes » (1951-1963).

3.2.1 La musique de « Los Incas » et ses précédents.

Comme nous l'avons signalé plus haut, cette première période débute avec l'arrivée à Paris des Ballets d'Amérique du Sud de Joaquín Pérez Fernández. Cette compagnie a été fondée à Buenos Aires en 1940, et dès sa création son répertoire s'est orienté vers les danses et musiques « indo-américaines » et hispaniques. Avant de se produire en France, elle jouissait déjà d'un prestige assez solide en Amérique latine ainsi que d'une expérience enrichie par de longues tournées en Amérique du nord¹. La compagnie s'est présentée à Paris à deux occasions, au Théâtre Marigny en 1951 et au Théâtre de Paris en 1952, avec un programme composite qui incluait des tableaux et des musiques du Venezuela, du Pérou, de Bolivie, du Chili, d'Argentine, du Paraguay, de Panama, du Mexique et du Guatemala. Le programme était complété par des musiques et danses espagnoles².

Les musiques étaient interprétées par un groupe qui dans le programme de 1952 apparaît sous le nom de *Los Trovadores Guaranis* (*Les Troubadours Guaranis*), constitué de quatre paraguayens³ : Cristóbal Cáceres, Francisco Marin, Ángel Sanabria et Gerardo Servin. Les instruments qu'ils utilisaient étaient fondamentalement la guitare, le harpe « indienne »⁴ et des percussions - surtout le « bombo legüero »⁵ - configuration souple et efficace qui leur permettait d'assurer un support

¹ Nous reviendrons sur l'expérience latino-américaine de cette compagnie dans le chapitre consacré aux modèles latino-américains des MIA, notamment ceux popularisés ou cristallisés dans l'Argentine des années 1940.

² Une sélection de chants asturiens, une *Danza* de Manuel de Falla et...le *Capriccio Español* de Rimsky-Korsakov.

³ D'où l'appellation « guaranis » (population amérindienne majoritaire au Paraguay). En revanche, les musiques espagnoles, minoritaires dans le programme, étaient accompagnées au piano par deux musiciens de formation classique.

⁴ Harpe diatonique.

⁵ Grande caisse utilisée dans les régions andines de l'Argentine.

harmonique, rythmique et mélodique standard adapté aux longues tournées de la compagnie ainsi qu'à la diversité du répertoire¹. Or, en contrepartie de sa pertinence en termes d'adaptabilité, cette économie d'instruments ne laissait pas assez de place aux particularismes organologiques des différentes musiques représentées. Ainsi, dans le cas des musiques qui accompagnaient les tableaux boliviens ou péruviens, des aérophones andins (quenans, antaras) ou d'autres instruments utilisés dans certaines régions andines (comme le charango ou le violon) n'étaient pas représentés. D'ailleurs, les premiers disques que ces musiciens paraguayens vont enregistrer en France en 1953, seront présentés de la manière suivante : « *Chants et danses d'Amérique latine: Les Quatre Guaranis (chant, guitares, harpe indienne et tambour)* »².

A cause de désaccords économiques survenus au moment de la deuxième tournée en France³, ces musiciens paraguayens vont quitter la compagnie de Pérez Fernandez et décideront de rester à Paris. Auréolés du succès remporté par les présentations des Ballets de l'Amérique latine, ils réussissent à se faire recruter dans l'emblématique La Rose Rouge, cabaret-café du quartier Saint-Germain des Près, où ils vont partager le spectacle avec des artistes tels qu'Yves Robert ou *Les Frères Jacques*⁴. C'est à cette époque que ces musiciens vont publier leurs deux premiers disques en France, sortis seulement à six mois d'intervalle: *Musique folklorique d'Amérique latine*⁵ et *Les Quatre Guaranis: 2^{ème} récital*⁶, constitués pour l'essentiel par des musiques de l'Argentine et du Paraguay. On peut lire également, sur la pochette

¹ Il faut noter que si la guitare reste quasiment omniprésente dans le répertoire folklorique métis et populaire latino-américain, l'utilisation du harpe « indienne » et du « bombo leguero » était limitée à l'époque à une aire géographique plus restreinte, mais constituaient des instruments facilement adaptables aux différentes musiques exploitées par la compagnie de Pérez Fernandez.

² *Les Quatre Guaranis: Musique folklorique de l'Amérique latine*, Paris, BAM (éditions de la Boîte à Musique), LD 302, 9 mars 1953; *Les Quatre Guaranis: 2^{ème} récital*, Paris, BAM (éditions de la Boîte à Musique), LD 304, 21 septembre 1953. Nous reviendrons plus loin en détail sur l'origine même de ces répertoires et sur le fait que dans les musiques connues généralement sous le nom de musiques « andines » on y trouve un énorme variété de styles, de régionalismes, de métissages et d'usages qui compliquent souvent toute tentative de classification définitive. Ainsi, par exemple, la présence de la quena ou du charango dans les musiques traditionnelles du Pérou ou de la Bolivie est loin d'être généralisée, et même dans ces deux pays, les plus concernés par ces musiques, on fait souvent la différence entre, d'une part, les répertoires associés aux communautés andines les plus reculées, et d'autre part, des répertoires associées à la construction d'un patrimoine folklorique au sein des grands centres urbains.

³ Cf. Miranda, Héctor : *Los Calchakis : la mémoire en chantant*, Paris, François-Xavier de Guibert ed., 2004, p.256. Guillermo de la Roca nous a confirmé, à l'occasion d'un entretien, les motifs économiques de cette rupture.

⁴ Cf. *ibid.*, p. 257.

⁵ BAM LD. 302, 9 mars 1953.

⁶ BAM LD. 304, 21 septembre 1953.

de son second disque, une introduction qui nous donne quelques précisions sur l'accueil du groupe dans cette première année d'activité parisienne:

« Les Quatre Guaranis ont connu avec leur premier disque microsillon (BAM LD 302) un très grand succès confirmé tout récemment par l'obtention du Prix Folklorique de l'Académie du Disque Français. Ce prix leur a été décerné le 6 novembre 1953 au cours d'une manifestation que présidaient M. le Président de la République et Mme Auriol.

En dehors de la Rose Rouge où leur « bailecitos » et « carnavalitos » reçoivent chaque soir l'accueil enthousiaste d'un des publics les plus éclairés de Paris, les Quatre Guaranis se sont fait entendre et ont dansé à l'occasion des plusieurs galas et fêtes, notamment à Biarritz pour l'ouverture de la Saison d'Eté, à la Fête des Fleurs de Deauville et à la Fête des Diamants de Bruxelles. Ils sont également passés à plusieurs reprises à la Télévision Française où ils ont présenté leur spectacle de danses folkloriques. Ils se disposent maintenant, après un voyage à Londres pour la Télévision Britannique, à partir pour l'Italie où les attend un engagement important »¹.



Figure 5 : Pochette du disque 2^{ème} Récital de Les Quatre Guaranis (1953).

Outre la reconnaissance obtenue avec le prix de l'Académie Charles Cros, nous voulons attirer l'attention sur le fait que les « *bailecitos* »² et les « *carnavalitos* »³, mis en avant dans le commentaire ci-dessus à cause de « *l'accueil enthousiaste d'un des publics les plus éclairés de Paris* » correspondent aux morceaux « andins » du répertoire de *Les Quatre Guaranis*, ce qui nous donne un premier indice de l'ascendant dont ces musiques bénéficieront plus tard en France par rapport aux autres musiques latino-américaines. Or, une bonne partie de ces *bailecitos* et *carnavalitos* provient d'un répertoire argentin - et non pas bolivien ou péruvien - et il s'agit en fait de compositions que, tout en évoquant les musiques de tradition andine, *ne correspondent pas forcément à des musiques traditionnelles transmises anonymement au sein*

¹ *Ibidem.*

² Bailecito: « Petite danse ».

³ Carnavalito: «Petit carnaval ».

de communautés des hautes terres andines éloignées des grands centres urbains : il s'agit, pour la plupart, de compositions qui correspondaient soit à des « arrangements » de mélodies ou des chants traditionnels réalisés par des folkloristes de l'époque, soit tout simplement à des morceaux faits « à la manière » des musiques des régions andines de l'Argentine par des musiciens professionnels¹.

Un des exemples les plus emblématiques de ce phénomène est un *carnavalito* joué en France par *Les Quatre Guaranis*, le *Humahuaqueño*, qui constituera le premier « tube » des musiques à connotation andine en France². Le *Humahuaqueño*, qui faisait partie des musiques qui accompagnaient les tableaux des Ballets de l'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández, évoque les musiques exécutées dans les régions andines du nord de l'Argentine à l'occasion de la fête du Carnaval. Les nombreuses versions de l'*Humahuaqueño* que publieront postérieurement en France plusieurs groupes de MIA et de musique latino-américaine - *Los Incas*, *Los Machucambos*, *Los Calchakis*, *Los Chacos*, etc. - attestent largement du succès de cette chanson. C'est à ce titre aussi que le *Humahuaqueño* a été récemment inclus dans une importante compilation consacrée aux musiques des cabarets-café du quartier de Saint-Germain-des-Près, où il est d'ailleurs le seul titre de musiques dites « du monde » inclus et le seul chanté dans une langue autre que le français³. Or, loin de constituer une musique issue du répertoire traditionnel et anonyme des communautés paysannes du département d'Humahuaca, dans la province de Jujuy au nord-ouest de l'Argentine⁴, ce célèbre « *carnavalito* » a été écrit en 1943 par le guitariste argentin Edmundo Zaldivar (1917-1978), dont la carrière restera pourtant consacrée, pour l'essentiel, au tango⁵. Les autres titres à connotation andine inclus dans les deux premiers disques de *Les Quatre Guaranis* confirment cette tendance. Ainsi, *Viva Jujuy (bailecito)* a été composé par Rafael Rossi (1896-1982), un autre

¹ Nous en reviendrons plus largement dans le chapitre suivant.

² Afin d'éviter la confusion avec les groupes sud-américains qui les sont inspirés - qui créaient et diffusaient commercialement des musiques populaires andines dans les grands centres urbains de l'Argentine, nous garderont la dénomination « musiques d'inspiration andine » exclusivement pour parler des musiques qui, s'inspirant des modèles musicaux « andins » exploités en Amérique du Sud, seront créés ou récréés par des groupes formés et diffusés en France.

³ *Paris St-Germain-des-Près: l'histoire des cabarets en chansons* (4cd), Universal Music, 5/11/2007.

⁴ Cette région est frontalière avec la Bolivie, et la Quebrada (canyon) de Humahuaca constitue depuis l'époque précolombienne une voie d'accès naturelle qui relie les plaines basses, situées en actuellement en territoire argentin, avec les haut-plateaux boliviens.

⁵ Edmundo Zaldivar va participer, en tant que guitariste, à l'époque d'or de la célèbre Orquesta Típica de Anibal Troilo. Comme nous l'avons suggéré plus haut, nous reviendrons sur ces musiques « andines », et en particulier sur le *Humahuaqueño*, pour expliquer le contexte historique et social dans lequel elles diffusées en Argentine et en général en Amérique latine et pour montrer à quel point elles ont été fondamentales dans la configuration des musiques et des groupes de MIA en France.

musicien argentin, plutôt spécialiste du tango, et *Mazamorreando* (cueca bolivienne) et *Vidala del Culampaja* ont été composés par le compositeur Manuel Acosta Villafañe (1902-1956), *Ay para Navidad* par Sergio Villar (1914-1955), et *Hasta otro día* (A un autre jour) par à Antonio Tormo (1913-2003)¹.

Quoi qu'il en soit, la naissance d'une activité organisée fondamentalement autour des MIA est intimement liée à l'ambiance « sud-américaine » générée dans certains cabarets-cafés du Quartier Latin parisien. L'histoire de l'Escale (15, rue Monsieur le Prince, 75006), sans aucun doute le plus représentatif de ces cabarets-cafés qui ont accueilli les musiciens et les musiques sud-américaines à cette époque-là, permet d'illustrer ce phénomène dans toute sa richesse et dynamisme. Au tout début des années 1950, les propriétaires de l'Escale - un couple français qui aurait acheté cet ancien hôtel vers la fin des années 1940² - commencent à engager comme musiciens des jeunes latino-américains qui finançaient, grâce à leurs prestations, leur séjour en France. Parmi ces jeunes, on comptait surtout des étudiants d'arts plastiques, et divers témoignages coïncident pour désigner l'argentin Carlos Caceres-Sobrea, le vénézuélien Narciso Debourg et surtout son compatriote Jésus Soto, comme les pionniers de cette aventure sud-américaine en plein cœur du Quartier Latin³. Ce dernier résume ainsi les débuts de sa providentielle carrière musicale: « *Le Venezuela m'avait donné une bourse de six mois. Après, il fallait que je*

¹ Ces trois derniers musiciens se sont fait connaître en Argentine en tant que interprètes ou compositeurs de musique « folklorique » -et non pas comme musiciens de tango-, mais ils ne se sont pas consacrés exclusivement aux musiques dites andines mais plus largement aux musiques des différentes provinces argentines. Tout les trois, en tout cas, ont gagné une notoriété entre 1935 et 1955, période pendant laquelle la radiodiffusion et l'industrie discographique se sont vertigineusement développées au niveau national et international. Nous reviendrons plus loin sur cette période pour expliquer comment la production de la plupart des compositeurs et des groupes de musique folklorique argentine de cette époque, dont les groupes de MIA en France vont largement s'inspirer à partir du milieu des années 1950, va s'insérer dans des processus sociaux plus larges et souvent associés à la volonté politique d'une construction identitaire nationale.

² Il n'existe pas, à notre connaissance, des publications consacrées exclusivement à l'histoire de l'Escale ou plus largement à la l'essor des musiques latino-américaines à Paris dans les années 1950. On peut pourtant trouver des documents très précieux dans le site internet de Nazem Ghemraoui (« Maison Orange » <http://maisonorange.fr/index.html>), où l'auteur retrace une histoire succincte de l'Escale tout en abordant « l'émergence du folklore sud-américain » à Paris (il s'agit pour l'essentiel d'une chronique élaborée sur la base d'entretiens réalisés à des musiciens ayant joué, à différentes époques, à l'Escale).

³ Tout les trois sont devenus par la suite des artistes plastiques professionnels. Narciso Debourg (1925-) deviendra sculpteur, et Carlos Caceres-Sobrea (1923-) développera une carrière comme peintre abstrait et à partir de 1965 résidera définitivement en France. Mais sans aucun doute le plus célèbre au niveau international de ces trois anciens habitués de l'Escale de la première époque reste Jésus Soto (1922-2005), reconnu surtout pour ses travaux d'art cinétique. Parmi ses nombreux prix et expositions, on peut citer la tournée européenne (1968-1969) d'une rétrospective qui lui était consacrée et qui finira au Palais de Tokio à Paris, une rétrospective de son œuvre présenté en 1974 au Solomon R. Guggenheim Museum de New York et le Grand Prix National de la Sculpture en France qui lui a été décerné en 1995.

gagne ma vie. Mais comment ? Un soir, des amis m'ont emmené voir des guitaristes. J'ai trouvé qu'ils étaient tout petits à côté de moi. J'ai décidé de jouer, de manger grâce à ma guitare. J'ai fait la quête dans les cafés. J'ai trouvé des places dans les boîtes. Je jouais de 23 h. à 5 h. Je dormais jusqu'à 14 h. Puis je peignais jusqu'à 20 h. Ça m'a fait vivre dix ans »¹.

L'Escale devient par la suite un lieu de rencontre entre latino-américains et surtout entre sud-américains, la plupart étant des étudiants. En même temps, le local commence à attirer de plus en plus une clientèle française captivée par l'ambiance festive et par la convivialité qui y régnait. D'après le témoignage de Carlos Caceres-Sobrea, la diffusion d'une de ces soirées à la radio a été décisive pour catapulter la renommée du petit cabaret et pour la consolidation des musiques latino-américaines comme sa principale attraction : « *Un jour, quelqu'un de la radio française est venu [...] et il nous a demandé si on pouvait enregistrer [leur spectacle], et nous avons dit " pourquoi pas ". Quelques jours après, ils ont passé ça à la radio, moi je l'avais écouté aussi. La nuit suivante les gens faisaient la queue pour rentrer à l'Escale. Vous voyez que l'Escale ce n'est pas très grand. Il y avait toujours 20, 30 personnes. Ce soir il y en avait 40, c'était complet et les gens dans la rue faisaient la queue »².*

Parmi les nombreuses rencontres qui auront lieu autour de l'Escale, celle de Carlos Caceres-Sobrea avec son compatriote Carlos Benn-Pott (1924-) sera déterminante pour l'apparition des premiers groupes de MIA en France. En 1952 Carlos Benn-Pot, un jeune étudiant argentin en arts plastiques, représentait son pays (voile) aux Jeux Olympiques de Helsinki³. A la fin des jeux, il décide de rester en Europe et surtout d'aller en France avec l'idée de continuer ses études à Paris et de retrouver sa petite amie française qu'il avait connue auparavant en Argentine. Au bout d'un voyage de quelques mois⁴, C. Benn-Pott arrive à Paris et commence, non sans pénuries, une vie de jeune étudiant consacrée pour l'essentiel à ses études à l'École des Beaux Arts.

Près d'un an après son arrivée, une situation absolument fortuite va le mettre en contact avec la nébuleuse latino-américaine de l'Escale : les fonctionnaires de la Poste ayant entamé une grève prolongée¹, C. Ben-Pott confie à ses compatriotes de

¹ Cité par Duparc, Christiane: " Les Sud-Américains ont pris Paris ", dans *Le Nouvel Adam*, Paris, n° 19, février 1968, p. 49.

² « Entretien avec Carlos Caceres-Sobrea », entretien réalisé par Nazem Ghemraoui et disponible sur le site : <http://maisonorange.fr/entretien-carcac.html>.

³ Ces jeux se sont déroulés entre le 19 juillet et le 3 août 1951.

⁴ Conte tenu de son budget plutôt limité et afin de profiter de connaître d'autres pays d'Europe, il décide de faire ce voyage en vélo.

¹ Il s'agit très probablement de la grève des services publics qui a débuté le 5 août 1953, qui allait

l'École de Beaux Arts qu'il est en situation d'envoyer des lettres en Argentine par valise diplomatique, grâce à l'intervention d'un proche de passage à Paris¹. Parmi les étudiants qui vont le contacter se trouve Carlos Caceres-Sobrea, avec qui il se découvre un passé commun: « *nous nous sommes rendu compte* - raconte Carlos Benn-Pott - *que nous avons fait le même collège [à Buenos Aires], que nous avons fait le service militaire dans le même régiment, etc.* »². L'amitié entre les deux étudiants prendra donc le relais de cette rencontre fortuite et l'invitation à fréquenter l'Escale ne s'est pas fait attendre. « *Carlos [Caceres-Sobrea] m'a dit ce même jour "Che, pourquoi tu viens pas cette nuit à l'Escale", parce que là il jouait de la guitare avec [Jesus] Soto, le vénézuélien, [...] Et bon, là je les ai trouvés tous, Caceres, Soto, etc.* »³.

C. Benn-Pott, clarinettiste amateur de jazz à l'époque, s'intègre facilement à l'ambiance conviviale des musiciens de l'Escale, non sans se rendre compte rapidement que, en tant que clarinettiste, les possibilités de partager la scène avec ses amis étaient proches de l'impossible : « *Je n'y travaillais pas encore de manière stable, car en fait je ne jouais rien du tout! C'est-à-dire... la clarinette ne collait pas trop au milieu de tout ça, vous comprenez?* »⁴. Profitant de l'envoi du courrier en Argentine, C. Benn-Pott demande donc à sa famille de lui envoyer des flûtes et d'autres instruments sud-américains, et au bout de quelques semaines il recevait un paquet qui contenait notamment une paire de quenas et un *pinkillo*⁵.

L'arrivée de ces instruments va coïncider avec la rencontre d'un autre argentin, Ricardo Galeazzi, qui s'est rendu à l'Escale après en avoir appris l'existence par le bouche à oreille. « *Il avait entendu parler du cabaret* - se souvient Benn-Pott - *et un jour il se présente et nous dit "Che, moi aussi je fais de la musique, je joue la contrebasse", et bon, on l'a accepté sans trop de problèmes, parce que ça se passait comme ça [à l'Escale], et en fin de compte nous étions tous amis* »⁶. R. Galeazzi était venu en France avec sa contrebasse pour tenter sa chance en tant que musicien de jazz, et il s'est fait remarquer rapidement, parmi les sud-américains qui fréquentaient l'Escale, par sa capacité à s'adapter à des instruments et à des styles musicaux divers. Il va par la suite s'intégrer tout naturellement au cœur de ce foyer naissant de musique sud-américaine. Une fois qu'il aura reçu ses instruments, C. Benn-Pott va s'attaquer

durer jusqu'à la fin du mois.

¹ Il s'agissait en fait de la mère de sa petite amie, qui travaillait dans l'ambassade française en Argentine.

² Carlos Ben-Pott dans un entretien que nous avons réalisé le 19/7/2009.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Flûte à bec verticale

⁶ Ibidem.

d'abord au pinkillo - à cause de la similitude de son embouchure avec celle de la clarinette - laissant l'apprentissage de la quena pour une autre occasion: « *Nous ne jouions pas la quena parce que nous savions qu'elle avait une embouchure différente. Nous jouions du pinkillo, mais plus tard je me suis mis enfin à la quena jusqu'à ce que j'aie pu lui faire sortir des sons. Et là, j'ai dit à Galeazzi "tiens, finalement c'est très peu de chose... c'est comme si on soufflait dans une bouteille" et lui aussi a essayé et en a fait sortir des sons assez rapidement. C'est à ce moment-là qu'on a commencé à faire de duos de quenans* »¹.

Au début, l'activité musicale de C. Benn-Pott et R. Galeazzi à l'Escale va se limiter à accompagner occasionnellement les musiciens qui se produisaient déjà dans le local, en contrepartie de quelques francs et du repas offert par les propriétaires de la maison. A l'époque de ces premières incursions, ils ne constituaient donc pas un « groupe » proprement dit, et leur répertoire était par conséquent constitué par des chansons et des danses sud-américaines diverses - celles que jouaient les musiciens stables - et pas spécialement par des musiques de tradition andine du Pérou, Bolivie ou d'Argentine. Ainsi, seuls ou en duo, ils accompagnaient tantôt J. Soto et C. Caceres-Sobrea, tantôt d'autres musiciens qui fréquentaient l'Escale².

L'idée, ou plutôt la nécessité, de créer un groupe est venue en 1956, quand un danseur uruguayen contacte C. Benn-Pott afin de trouver des musiciens pour monter un spectacle de danses sud-américaines: « *Un jour se présente dans ma chambre Paul d'Arnault [le danseur uruguayen] avec son imprésario [...] pour me dire qu'il allait présenter un spectacle de danse à la salle Pleyel et qu'il lui fallait de la musique pour assurer les transitions entre chaque numéro, pendant qu'il changeait ses costumes* »³. L'opportunité se présentait donc particulièrement intéressante pour un musicien qui se produisait jusqu'alors en amateur, et C. Benn-Pott cherchera naturellement parmi ses copains de l'Escale les musiciens qui pouvaient l'accompagner dans cette aventure. « *J'ai parlé avec deux vénézuéliens - continue C. Benn-Pott - Narciso Debourg et Elio Riveros et bien sûr à Galeazzi, car à cet époque nous jouions généralement ensemble à l'Escale. Je leur ai demandé si ça leur dirait de créer un groupe pour l'occasion, que c'était pour jouer à la salle Pleyel et que la paye pouvait s'avérer intéressante, etc. Et bien, tout le monde a été d'accord: "on va donc jouer à la salle Pleyel!"* »¹. La question du nom du

¹ *Ibidem.*

² Comme le Chilien Renato Otero et les vénézuéliens Narciso Debourg et Elio Rivero.

³ *Ibidem.*

¹ *Ibidem.*

groupe n'avait pourtant pas été évoquée ni par Paul d'Arnault ni par C. Benn-Pott et ses amis, et l'appellation choisie, qui dans la décennie suivante allait s'avérer si chargée de signification, ne répondait pas non plus sur le moment à un discours publicitaire bien défini. En fait, ce choix était loin d'être le fruit d'une quelconque réflexion à ce sujet:

« Un jour l'impresario du spectacle débarque chez moi à 9.00 du matin, me réveille et me demande pour le nom du groupe pour pouvoir s'occuper des affiches. Moi, je lui ai dit que je n'avais aucune idée du nom du groupe, que nous n'en avions en fait aucun! Je ne sais pas pourquoi j'avais dans ma tête des musiques mexicaines que nous jouions ce jours-là à l'Escale j'ai pensé à ça et à tort, parce que j'étais quand même à moitié endormi, je les ai associées aux Incas... "ben...Los Incas!". "Parfait" -m'a répondu l'impresario-, et m'a laissé continuer avec mon sommeil. Or, quand j'ai raconté ça aux autres, ils ont sauté sur moi en me disant "mais c'est pas possible, mais quelle prétention! Mais tu te rends compte, comment est-ce que nous allons faire de la musique avec un tel nom?" [...] Et moi, pour les calmer, je leur ai dit que ce n'était pas très grave, que nous allions jouer une ou deux fois et qu'après, personne ne parlera plus de Los Incas, etc. Mais je ne comptais pas avec le fait que, parmi les assistants à ce fameux concert, se trouvait Jacques Canetti, le producteur de Brassens, qui a beaucoup aimé notre présentation et nous a fait venir à la Philips pour enregistrer un disque; et c'est finalement lui qui a tranché la question : "Los Incas, c'est parfait comme nom!"»¹.

Sous l'auspice du succès rapporté par le spectacle de Paul d'Arnault, le disque est finalement sorti cette même année sous le titre *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique Latine*².



Figure 6 : Pochette du premier disque de Los Incas, *Chants et danses d'Amérique latine* (1956). De gauche à droite : Carlos Benn-Pott, Ricardo Galeazzi, Narciso Debour et Elio Riveros. On voit aussi Paul d'Arnault accompagné d'une danseuse.

¹ Ibidem.

² Los Incas, *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique Latine*, Philips, B 77.306 L, 1956.

Il est important d'insister sur le fait qu'avant la naissance de Los Incas, et avant même l'arrivée de C. Benn-Pott au cercle de l'Escale, les chansons ou les danses « des Andes » étaient loin d'être inconnues dans le circuit des cabarets du Quartier Latin : nous avons vu que *Les Quatre Guaranis* y jouaient des *bailecitos*, des *huaynitos* et des *carnavalitos* dès 1953, et nous avons souligné que le *carnavalito El Humahuaqueño* y était même devenu célèbre¹. D'ailleurs, les musiques « des Andes » resteront présentes dans le répertoire des groupes que les différents membres de *Les Quatre Guaranis* vont créer après la dissolution de cet ensemble vers 1955. On trouve une autre trace de la présence de ces musiques dans le circuit des cabarets du Quartier Latin dans un 45 tours enregistré en 1955 par Paco Sanchez². Ce danseur faisait partie des Ballets de l'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández et avait décidé de rester en France avec *Les Quatre Guaranis* après la deuxième tournée européenne de la compagnie³. Dans ce disque, à côté d'une chanson d'amour équatorienne, d'un *joropo* vénézuélien, d'une *cueca* chilienne et d'une *marinera*, danse populaire spécifique aux régions côtières du Pérou, on trouve le *huayno* péruvien « Urpichallay », ce genre étant décrit dans les commentaires insérés au verso de la pochette comme « *tout à la fois chanson et danse, de caractère traditionnel et [où] l'influence de la musique populaire indienne est sensible* ». Ce 45 tours est important également parce que, d'après les informations dont nous disposons, il s'agit du premier disque publié en France où la quena - qu'on appellera souvent, par la suite, la « flûte indienne » - figure parmi les instruments utilisés. Elle était jouée par R. Galeazzi, co-fondateur de Los Incas, et l'on peut affirmer par conséquent que si C. Benn-Pott a été le premier à avoir introduit la quena en France – il a été le premier quéniste à se produire à l'Escale - R. Galeazzi sera le premier à laisser une trace sonore de cet instrument qui deviendra rapidement un repère symbolique incontournable dans la diffusion des MIA en Europe. Il faut bien remarquer que la publication de ce disque se situe entre la fondation de Los Incas et la publication de leur premier disque, ce qui permet de souligner la continuité de ces musiques dans le circuit des cabarets du Quartier Latin.

¹ On peut constater, par exemple, que le *bailecito Viva Jujuy* enregistré par Los Incas dans son premier disque faisait déjà partie du répertoire « andin » de Los Quatre Guaranis (ces derniers l'ont publié en 1953 dans le disque *Les Quatre Guaranis: Musique folklorique de l'Amérique latine*).

² Paco Sanchez: *Chants folkloriques sud-américains: Chili, Equateur, Pérou, Venezuela*, BAM, LD 309 (A), 23/3/1955. Disque conservé et communiqué par Guillermo de la Roca.

³ Au début il va intégrer le groupe en tant que danseur -on le voit d'ailleurs en train de danser sur la photo-couverture du deuxième disque de Les Quatre Guaranis-, et en tant que chanteur en 1955.

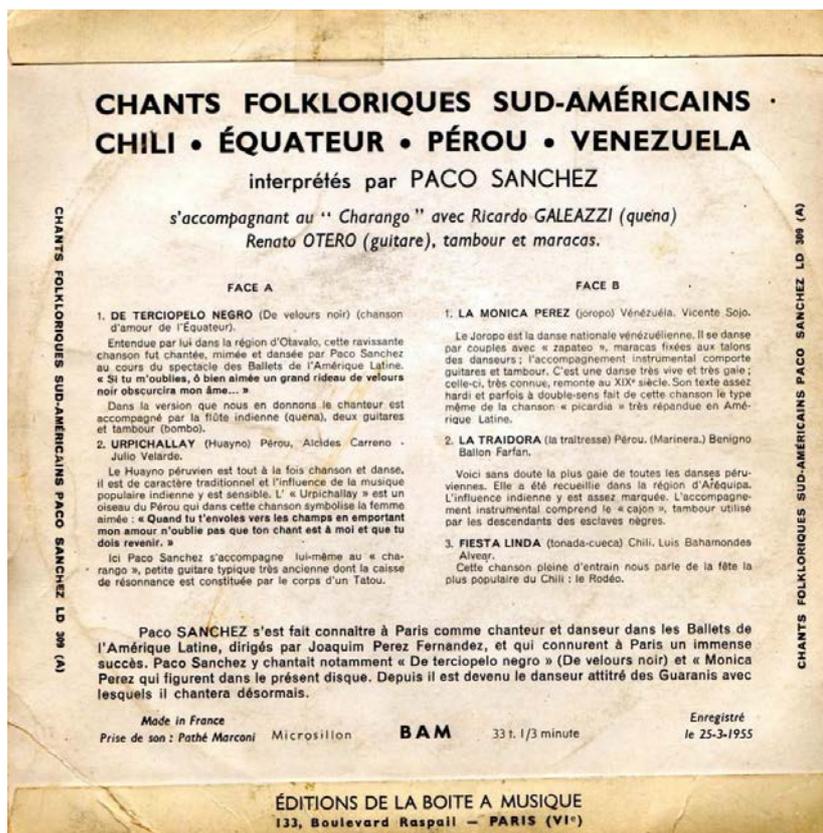


Figure 7 : Pochette (verso) du disque *Chants folkloriques sud-américains* de Paco Sanchez (1955), où figurent les deux premières chansons accompagnées à la quena et au charango enregistrées en France (De terciopelo negro et Urpichallay.

En outre, et d'après la définition que nous avons donnée précédemment, le thème *Urpichallay* publié dans le disque de Paco Sanchez serait le premier morceau de MIA enregistré en France. Rappelons brièvement que nous avons signalé, dans la première partie de notre étude, que notre intérêt portait fondamentalement sur ces chants et danses qui, jouées, transformées, voire composées en France, y ont été diffusées et perçues comme des manifestations intégralement enracinées dans la tradition musicale des communautés andines. Dans cette perspective, l'enregistrement de ce *huayno* marque une nouvelle étape dans l'évolution de ces musiques car, jusqu'à sa publication en 1955, les morceaux « andins » joués ou enregistrés par Les Quatre Guaranis en France faisaient partie d'un répertoire complètement construit en Amérique latine¹, où ils accompagnaient, à l'origine, des

¹ Ce qui ne veut point dire que le répertoire de Los Quatre Guaranis était pour autant plus proche des musiques indigènes des communautés andines du Pérou ou de la Bolivie, car, comme nous le verrons en détail plus loin, il s'agissait pour l'essentiel d'un répertoire inspiré des musiques andines folklorisées dans les grands centres urbains latino-américains -notamment en Argentine et au Pérou.

tableaux de danses « typiques » proposés dans le cadre des Ballets d'Amérique latine de Joaquín Pérez Fernández.

A noter également que l'apparition de la quena n'y est pas pour rien. En effet, jusqu'à l'incorporation de C. Benn-Pott et R. Galeazzi dans le circuit de musiciens de l'Escale, les *carnavalitos*, *bailecitos* et *huaynos* interprétés ou enregistrés par Les Quatre Guaranis en France étaient joués exclusivement avec des guitares et des percussions, sans l'intervention de quenans ou d'autres aérophones andins. Un autre élément à souligner dans ce disque est l'utilisation de la quena dans le thème « *De terciopelo negro* » (*De velours noir*), chanson d'amour équatorienne qui ne fait pas du tout partie de l'univers des musiques « des Andes » associées à cette flûte indienne¹. Pendant les années 1950 et presque toutes les années 1960, ce genre d'amalgame reste rare². L'incorporation de la quena dans ce morceau démontre que la « latino-américanisation » de ces musiques en France était un phénomène présent avant le succès commercial des MIA, et que l'apparition de ces « irrégularités » semblait obéir plus à des critères d'ordre pratique ou esthétiques qu'à des revendications d'authenticité.

La présence de la quena dans *Urpichallay*, par exemple, est annoncée de la manière suivante dans la notice du disque: « *Dans la version que nous en donnons, le chanteur est accompagné par la flûte indienne (quena), deux guitares et un tambour* »³, et dans sa simplicité, cette information illustre à la fois la manière naturelle de concevoir ce genre de mélange et l'absence de volonté systématique de masquer ces modifications au public. Il faut souligner également que dans le cas de cette chanson équatorienne, dont la « latino-américanisation » a été effectuée en France, on trouve un aspect du phénomène vérifiable plus tard dans le cas spécifique des MIA : les versions postérieures de cette chanson reprendront la variante instrumentale apparue dans le disco de Paco Sanchez, cette dernière devenant, en quelque sorte, la version de référence. C'est ainsi que des années plus tard nous retrouverons cette chanson, avec la ligne mélodique assignée à la quena dans la version de Paco Sanchez, dans un disque enregistré par Carmela (Carmen Dideo) et Paco Ibañez en

¹ Que ce soit dans le domaine des musiques populaires, métisses ou traditionnelles.

² Dans le premier disque de Los Incas, par exemple, les morceaux qui n'appartiennent pas au répertoire « andin » (quatre chansons vénézuéliennes, une cubaine et une colombienne) ne seront pas joués à la quena. En revanche, nous l'avons déjà suggéré, ces amalgames seront fréquentes à l'intérieur de ce même répertoire: la quena, mais aussi le charango, seront utilisés également dans des musiques « des Andes » -populaires, métisses ou traditionnelles- où ils n'y sont pas présents dans la réalité.

³ C'est nous qui soulignons.

1969¹, version qui sera utilisée comme thème principal dans le film *Mourir d'aimer* (1971) d'André Cayatte.

Nous ne pouvons pas terminer ce premier chapitre consacré aux origines des MIA en France sans mentionner le rôle essentiel et précurseur qu'a joué Albert Levi-Alvares (? - 1982) et sa maison de disques « Boîte à Musique » (BAM) dans la promotion des musiques latino-américaines en France depuis les années 1950. A. Levi-Alvares a été le premier à publier en France le chanteur et guitariste argentin Atahualpa Yupanqui², et par la suite, il va publier, comme nous l'avons indiqué plus haut, les deux premiers disques de Les Quatre Guaranis, celui de Jesus Soto et Carlos Caceres ainsi que le 45 tours de Paco Sanchez. Nous verrons, dans le chapitre suivant, qu'il va publier aussi les disques de l'ensemble Achalay, le premier groupe exclusivement consacré aux MIA en France et le premier à enregistrer en Europe la célèbre mélodie *El condor pasa*³. A noter également qu'en 1958 il a publié le disque *Musique aymara de Bolivie* (BAM LD 355) avec des enregistrements de terrain fournis par l'américaniste Louis Girault (1918-1975), chose assez inédite à l'époque. Editeur également de chanson française et de musiques classiques, il restera associé aux musiques « des Andes » pratiquement jusqu'à son décès en 1982, auxquelles il consacrera une grande série d'enregistrements dont *Chants d'Argentine* par la chanteuse argentine Payita Sola et Guillaume de la Roque, ainsi que les disques en solo de ce musicien dont nous allons à présent évoquer la carrière.

¹ Rappelons qu'à peu près à la même époque de la publication de ce disque, Paco Ibañez fréquentait déjà l'Escale en tant que musicien, et que la collaboration avec Carmela remonte à 1956, date à laquelle tout les deux ont formé, avec Jesus Soto, le trio Los Yares.

² Trois 78 tour lui seront consacrés en 1951 - deux morceaux par disque - sous le titre « Folklore indien du nord de l'Argentine » (BAM 112, 113, 114), qui seront réunis dans un microsillon (33 tours) sorti la même année (*Recital du guitariste Atahualpa Yupanqui*, BAM LD 301).

³ Tous des groupes et des musiciens qui se produisaient à l'Escale et ailleurs à l'époque.

3.2.2 La rencontre fortuite d'un français et d'une quena: Guillermo de la Roca et la contribution des français aux MIA.

Le fait de considérer que les MIA en France ont été un produit destiné uniquement à satisfaire le goût d'exotisme du public français, comme cela a souvent été le cas dans les années 1980 et 1990, peut amener à croire que les modifications qu'elles présentent ont été produites exclusivement par les musiciens latino-américains concernés. Ainsi, la « responsabilité » - puisque dans une telle perspective les éventuelles transformations sont considérées souvent comme des impostures - reste circonscrite seulement à leur action. Or, force est de constater que la participation directe de musiciens français dans l'émergence des MIA en France est non seulement certaine, mais elle a été tout simplement fondamentale dans la maturation du phénomène qui nous occupe.

En 1954 Guillaume de la Roque (1929), alors surveillant et enseignant d'espagnol au Cours Saint-Louis à Paris, débarque à l'Escale attiré par les commentaires de l'un de ses amis qui lui parlait d'un café du Quartier Latin où l'on joue la même musique que celle des disques 78 tours argentins qu'il leur faisait écouter. Ces disques, il les avait apportés avec lui à son retour d'Argentine après d'un séjour de trois ans qui devait marquer pour toujours ses rapports avec l'Amérique du Sud¹.

Il était arrivé à Buenos Aires en 1949 suivant son père qui y était affecté pour des raisons professionnelles. Après une adolescence façonnée par la guerre et par la participation de son père et de ses frères aînés à la Résistance, ce séjour en Argentine se présentait pour lui comme un changement sinon radical, du moins suffisamment important pour lui permettre de commencer à construire sa jeunesse en marge d'une histoire collective déjà si lourdement chargée par le conflit européen. Dès son arrivée à Buenos Aires, son rapport à l'Argentine va se fonder sur la base d'une acclimatation douce et d'un esprit d'ouverture et de réceptivité vis-à-vis de son nouvel entourage : « *Quand je suis arrivé en Argentine - raconte-t-il - je me suis fait de la couleur de la muraille. Et quand tu te fais couleur muraille, les gens ne te remarquent pas. Et*

¹ Il fera par la suite de nombreux voyages en Amérique du Sud, et il résidera même plusieurs années à Medina, en Colombie.

seulement après tu commences à te détacher délicatement et à aborder les autres. D'abord une allusion, puis une conversation, etc. C'est comme ça que j'ai découvert le pays avec ses gens»¹.

Pendant ces années en Argentine, sa familiarisation avec la langue, la ville et la vie des *porteños*² évolue donc dans le quotidien au contact avec une palette sociale assez diversifiée³. Quant à la musique, rien ne semblait le prédisposer particulièrement à l'écoute de la musique argentine ou sud-américaine - à cette époque sa culture musicale, toujours en tant qu'auditeur, se nourrissait plutôt de la musique dite « classique », et grâce à une suggestion de son père qu'il va commencer à s'intéresser à ses premières écoutes en la matière. « *Quand je suis arrivé en Argentine - se souvient-il - j'écoutais Vivaldi, de la musique hongroise, etc. Un jour mon père m'a dit : "et la musique d'ici, ça ne t'intéresse pas?" [...] Il m'a donc fait écouter Los Hermanos Abalos⁴, et je lui ai dit que ce n'était pas mal, en effet. Après il m'a emmené les voir dans una peña⁵, et je commençais aussi à les écouter à la radio, et avec Los Hermanos Abalos s'est déclenché toute une mécanique chez moi...qui a déterminé en fait ma trajectoire dans la musique en tant que musicien*»⁶. Le jeune Guillaume continuera à se nourrir de ces musiques par l'intermédiaire des disques 78 tours de l'époque et grâce aux spectacles de musique « criolla »⁷ et « folklorique » auxquels il a pu assister⁸. Deux années s'écoulaient et l'intérêt initial porté à ces musiques et pour d'autres musiques écoutées en Argentine - le Tango, par exemple - devient un élément fondamental

¹ Sauf indication du contraire, les commentaires de Guillaume de la Roque ont été recueillis à l'occasion de diverses entretiens que nous avons pu lui faire entre 2008 et 2010.

² Habitants de Buenos Aires.

³ En effet, issu d'un milieu cultivé et fils d'ingénieur, il ne va pourtant pas rester cloisonné dans la connaissance des milieux favorisés argentins: encouragé par son père il va intégrer un atelier mécanique comme apprenti, côtoyant surtout des ouvriers -immigrants ou pas- à une époque où les classes populaires argentines expérimentaient d'importantes transformations suite à la montée au pouvoir de Juan Domingo Peron (1896-1974) (Nous reviendrons plus loin sur ces transformations, intimement liées à la mise en valeur et à la diffusion, à niveau national, des musiques dites folkloriques en Argentine).

⁴ Los Hermanos Abalos est un célèbre groupe formé en 1939 dans la province de Santiago de Estero, au nord de l'Argentine.

⁵ Les *peñas* sont des petits bars ou restaurants où on va pour écouter de la musique « traditionnelle » ou « folklorique ».

⁶ En 1984, dans un long entretien que le célèbre journal El Clarin de Buenos Aires lui a consacré, Guillaume de la Roque revenait aussi sur ses premiers contacts avec les musiques « folkloriques » argentines (El Clarin, 5 janvier 1984, p. 8: « El musico francés Guillermo de la Roca: Raices, Mitos, Exotismo »). Il est important de signaler qu'il avait déjà évoqué ce sujet en 1971 dans un entretien enregistré pour l'émission "La Burbuja y la Roca" (la Bulle et le Rocher) à la Radio Nacional Argentina (29/7/1971).

⁷ Depuis la colonie, le terme « criollo » désignait les espagnols nés en sol américain. Par extension, on parle de musiques « crollas » les musiques traditionnelles -voire « folkloriques »- dont les sources sont fondamentalement européennes et dont le style s'est défini à l'époque coloniale.

⁸ Parmi lesquels on peut compter le spectacle que Joaquin Pérez Fernandez a présenté avec sa compagnie à Buenos Aires après une longue tournée à travers le continent américain.

dans son attachement à ce pays, au point d'emporter avec lui, à son retour en France en 1951, certains de ses disques et de les partager pour le plaisir de l'écoute et du souvenir avec ses amis français.

On peut maintenant comprendre l'étonnement qu'il a éprouvé lorsqu'il a su que cette musique, qu'il croyait reléguée à ses disques et à sa mémoire, était jouée à Paris dans un petit cabaret du Quartier Latin, bien loin des *peñas folclóricas* qu'il avait fréquentées à Buenos Aires. Bien évidemment, il ne va pas tarder à se rendre à l'Escale pour écouter *in situ* ces musiques et savoir comment elles ont pu « débarquer » à Paris. Cela faisait déjà un an qu'une longue grève à La Poste avait déclenché toute une série d'événements qui allait déboucher sur l'arrivée des premières « flûtes indiennes » au Quartier Latin. A l'Escale, donc, le jeune enseignant d'espagnol écoute la musique de Jesus Soto, Carlos Caceres-Sobrea, Les Quatre Guaranis mais les créations de C. Benn-Pott et R. Galeazzi. L'ambiance des lieux, bien évidemment, le subjugué immédiatement, et son goût pour ces musiques unies, à la familiarité avec laquelle il communique avec tous, va spontanément faciliter son entrée dans le milieu latino-américain de l'Escale : « *Je parlais couramment l'espagnol. J'étais donc facilement intégré et en fait je dois dire qu'il me semblait tout à fait normal que ça se passe comme ça* »¹. La dynamique de partage et d'échange qui caractérisait l'ambiance de l'Escale fera que la présence de ce nouvel habitué des lieux va être déterminante dans l'évolution à long terme des MIA en France.

Cette incidence sera fondamentalement associée à deux anecdotes. En premier lieu, signalons que son envie de partager la musique contenue dans les disques qu'il avait emportés d'Argentine, ainsi que d'autres achetés à Paris, aura une incidence directe dans la diffusion en France d'un répertoire centré fondamentalement sur les MIA. Rappelons aussi qu'après le succès remporté par leur participation, Salle Pleyel, au spectacle Paul d'Arnault, Los Incas avait publié cette même année (1956) un premier disque sous le titre *Los Incas : Chants et danses de l'Amérique Latine*². Ce premier disque était composé de seize titres présentés de la manière suivante :

¹ Il faut signaler que notre interviewé maîtrise à la perfection l'espagnol ainsi que l'allemand et l'italien. Dans les années 1980, parmi ses multiples activités, il va d'ailleurs exercer comme traducteur et il a publié chez Hachette, entre autres, une méthode pour apprendre l'allemand.

² Los Incas, *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique Latine*, Philips, B 77.306 L, 1956.

CHANTS ET DANSES D'AMÉRIQUE LATINE	
PÉROU	Thème de Huayno (Indicatif de l'ensemble "LOS INCAS")
ARGENTINE	La Boliviana ("Cueca") Dos Palomitas ("Huaynito")
BOLIVIE	Tikiminiki ("Takirari")
VENEZUELA	El Sancocho ("Pasaje") Barlovento ("Merengue")
ARGENTINE	Carnavalito Quebradeno El Borrachito
ARGENTINE	Subo ("Vidala")
VENEZUELA	El Gavilan ("Joropo")
CUBA	Goajira
ARGENTINE	Tres Bailecitos (Duo de "Quenas", flûtes indiennes) 1. Bailecito de procession - 2. El Pajarito - 3. Bailecito quenero
COLOMBIE	Camaron ("Merengue")
BOLIVIE	Kicharillillaguay ("Aymara")
VENEZUELA	La Lancha nueva Esparta ("Carite")
ARGENTINE	Viva Jujuy ("Bailecito")

Figure 8 : Chansons incluses dans le disque *Chants et danses de l'Amérique Latine* de Los Incas (1956).

Nous pouvons ainsi avoir une idée bien précise des musiques qui composaient le spectacle monté à la salle Pleyel et surtout du répertoire très varié qui animait à cette époque les soirées à l'Escale. On voit bien, en effet, que le répertoire ici enregistré va au-delà de l'univers sémantique suggéré par le nom Los Incas¹ : parmi ces morceaux, six qui ne proviennent pas de l'aire culturelle sous domination Inca au moment de l'apogée de leur empire, dont quatre originaires du Venezuela - pays d'origine de deux des membres de cette première formation de Los Incas - et deux autres de Cuba et de la Colombie. Les dix autres morceaux évoquent effectivement des musiques des hautes terres andines. On y trouve ainsi un thème péruvien (*Thème de Huayno*), deux boliviens (*Tikiminiki* et *Kicharillillaguay*) et sept airs représentant des musiques andines du nord-ouest de l'Argentine (*La boliviana*, *Dos palomitas*, *Carnavalito quebradeño*, *El Borrachito*, *Subo*, *Tres bailecitos* et *Viva Jujuy*).

Et voici le fait remarquable : il s'avère qu'une partie du répertoire argentin de ce premier disque de Los Incas provient, en fait, des disques de la collection de Guillaume de la Roque qu'il faisait écouter à son entourage et partager également avec ses amis de l'Escale. En effet, les *Tres bailecitos* (trois petites danses), le *Carnavalito Quebradeño* et *Viva Jujuy* se trouvent dans les disques 78 tours de Los Hermanos Abalos que Guillaume de la Roque avait apporté de l'Argentine, tandis que *Subo* était inclus dans le disque *Argentina Folk Songs* enregistré en 1953 par le guitariste argentin Octavio Corvalan².

¹ Ce qui explique l'embarras initial des musiciens à propos du nom proposé par C. Benn-Pott.

² *Argentina Folk Songs, sung by Octavio Corvalan with guitar*, Folkways records, FW 6810, New York, 1953. Guillaume de la Roque a acheté un exemplaire de ce disque dans le magasin -situé à l'époque au 68 av. des Champs Élysées- dont il deviendra un client fréquent.



Figure 9 : *Carnavalito Quebradeño*, interprété par los Hermanos Abalos (RCA Victor, Buenos Aires, 60-2022. Disque 78 tours). Archive personnel de Guillaume de la Roque.



Figure 10 : *Viva Jujuy* interprété par los Hermanos Abalos (RCA Victor, Buenos Aires, 60-1897. Disque 78 tours). Archive personnel de Guillaume de la Roque.

Cette collaboration va rapidement se renforcer et *Los Incas* continuera à inclure, dans les disques qui suivent ce premier enregistrement, des thèmes extraits des disques que Guillaume de la Roque partageait avec eux. Il s'agissait soit des disques que Guillaume de la Roque avait emportés avec lui de l'Argentine, soit de disques qu'il achètera communément avec C. Benn-Pott et R. Galeazzi en France. Parmi ces derniers, ceux publiés par la compagnie américaine Folkways Records vont s'avérer

extrêmement importants dans la constitution du répertoire des MIA en France. Beaucoup de titres inclus dans ces disques seront amplement repris par divers groupes en France et même la présentation de ces publications, notamment en ce qui concerne les notices explicatives, sera reproduite dans l'édition des disques de MIA en France¹.

L'anecdote la plus emblématique de l'influence que la rencontre entre Guillaume de la Roque et les musiciens sud-américains de l'Escale aura dans le devenir des MIA en France, est liée à l'enregistrement d'un morceau en particulier. En 1957, Guillaume de la Roque achète, dans le magasin Sinfonia situé sur l'avenue des Champs Elysées à Paris, les deux volumes du *Cancionero Incaico* interprétés par l'ensemble équatorien Los Incaicos², et comme d'habitude il les fait écouter par ses amis de l'Escale. Un membre de *Los Incas*, R. Galleazzi, va surtout s'intéresser à quelques unes des musiques enregistrées dans ces volumes et les reprendre dans un disque enregistré en 1958 par l'ensemble Achalay, le groupe qu'il a fondé après avoir quitté Los Incas. Parmi ces morceaux se trouve une version à la guitare de la mélodie *El condor pasa* que R. Galeazzi incorporera dans ce premier disque d'Achalay³ en l'adaptant pour les instruments de son ensemble. Ainsi, dans la version d'Achalay, la guitare joue seulement le rôle d'accompagnement à laquelle s'ajoute un charango, la mélodie étant reprise entièrement par la quena. C'est donc à l'occasion de ces achats que la toute première publication commerciale en France de *El condor pasa* a vu le jour, enregistrement qui précède de cinq ans la célèbre version de la décennie suivante par Los Incas - reprise à son tour par Simon and Garfunkel en 1970. Cette collaboration est loin d'être anodine, surtout si on prend en considération le fait que *la version d'Achalay est la première à avoir utilisé la quena comme instrument soliste*, ce qui deviendra la norme par la suite. Sans oublier le fait que ce premier album d'Achalay est aussi le premier disque consacré exclusivement aux MIA en France⁴.

¹ Entre 1950 et 1962 Folkways Records va publier sept disques consacrés presque exclusivement aux musiques « andines » : deux consacrés au Pérou (1950, 1962), trois à l'Argentine (1953, 1958, 1961), et deux à la Bolivie (1959, 1962).

² *Cancionero Incaico (ecos de los Andes), vol. 1, the music of Bolivia, Ecuador & Peru*, Spanish Music Center, SMC 518, New York (sans date).

³ *Musique indienne des Andes*, BAM, LD 349, 1958.

⁴ Si nous n'avons pas retenu la fondation de l'ensemble Achalay pour signaler le début d'une nouvelle période dans l'évolution des MIA en France c'est fondamentalement parce qu'il s'agit là d'un événement qui restera isolé dans un contexte où la tendance générale était à la latino-américanisation du répertoire. D'ailleurs, l'ensemble Achalay n'aura ni la continuité musicale ni la répercussion commerciale qui auront d'autres groupes de MIA -comme par exemple Los Incas. Nous



Figure 11 : Pochette du disque *Cancionero Incaico* de Los Incaicos, où figure le titre *El condor pasa*. Archive personnel de Guillaume de la Roque.



Figure 12 : Pochette du disque *Musique indienne des Andes* (1958) de l'ensemble Achalay, premier disque consacré exclusivement aux MIA publié en France.



Figure 13 : Pochette (verso) du disque *Musique indienne des Andes* (1958) de l'ensemble Achalay.

Une autre incidence directe de la collaboration de Guillaume de la Roque au développement des MIA en France concerne plus directement sa participation au plan strictement musical. Déjà très impliqué dans cette logique de complicité qui s'est créée notamment avec les musiciens de Los Incas, Guillaume de la Roque sera encouragé par C. Benn-Pott pour tenter à son tour de jouer de la musique. Ce dernier l'incite notamment à essayer la « flûte indienne » et c'est ainsi que, vers 1955, Guillaume de la Roque se lance dans l'apprentissage de la quena, jusqu'à atteindre un niveau suffisant pour commencer à s'approcher de ces musiques, cette fois-ci, en tant que musicien. Cette initiation n'en restera pas là, et compte tenu des progrès qu'il fait dans l'instrument C. Benn-Pott finira par solliciter sa participation comme queniste dans un emblématique 45 tours, *Les Flûtes indiennes des [sic] Los Incas*¹, qui inclut quatre titres extraits du troisième 33 tours du groupe, *Los Incas : Chants et danses de l'Amérique du Sud*². Ce 45 tours constitue la première publication où apparaît la version de la mélodie *El Condor Pasa* qui deviendra célèbre vers la fin des années 1970, et c'est avec ce disque que, pour la première fois, un ensemble de MIA consacre une publication exclusivement et explicitement aux « flûtes indiennes »³.

Dans ce 45 tours, Guillermo de la Roque inaugure sa carrière comme queniste avec sa participation dans les thèmes *Achachau* et *Huayta Huaytucha*, où il joue en duo avec C. Benn Pott. Il existe un document précieux qui illustre la féconde alliance qui s'est créée entre les premiers interprètes de MIA en France et Guillaume de la Roque : sur un exemplaire du disque *L'Amérique du soleil* de Los Incas, C. Benn-Pott écrit une dédicace en espagnol à Guillaume de la Roque où l'on peut lire les propos

¹ Los Incas: *Les Flûtes indiennes des "Los Incas"*, Philips Medium 434916 RE, 1963).

² *Los Incas: Chants et danses de l'Amérique du Sud*, Philips 840.539 BY, 1963. Il faut signaler aussi qu'entre ce disque et le premier qu'ils ont publié en 1956, Los Incas vont enregistrer toujours pour Philips deux albums en édition de luxe et limitée à deux cents exemplaires: *Chants et danses d'Amérique du Sud* (Philips Réalités, V15, 1959), où Los Incas partageaient avec d'autres ensembles sud-américains et *L'Amérique du soleil* (Philips Réalités, B11723, 1960), exclusivement enregistré par Los Incas. Il faut attirer l'attention, enfin, sur le fait que dans le 33 tours *Los Incas: Chants et danses d'Amérique du Sud*, Los Incas vont incorporer cinq titres -d'un total de douze- qui se trouvent parmi les enregistrements d'un des disques Folkways découvert chez Dinfontia par Guillermo de la Roca: il s'agit de *Achachau*, *Munahuanqui*, *Sonccoiman* (*Sonccuiman* dans l'original) et *Chunguinada*, publiés dans le disque *Music of Peru* (Folkways Records, FW10023, 1949 [1961]); et *Llamerada*, publié dans le disque *Folk songs and dances of Bolivia* (Folkways Records, FW6871, 1959). Dans le chapitre 1.3.1.1 nous avons fourni un exemple de la différence entre les versions de la Folkways et celles de Los Incas. Nous parlerons de ce disque dans le chapitre suivante, car nous avons retenu l'année de sa publication comme pour signaler le début d'une nouvelle période dans l'évolution des MIA en France.

³ Le choix du titre de l'album n'est pas sans conséquences: inspiré par ce disque de Los Incas, Guillermo de la Roca va proposer le titre *Les fêtes indiennes* qu'il va enregistrer avec Los Calchakis en 1966. Ce disque, dont nous allons parler dans le chapitre suivant, connaîtra un énorme succès vers la fin de la décennie, et la dénomination « flûtes indiennes » restera par la suite indissociable à la diffusion des MIA en France.

suivants: « *Guillermo [sic] de la Roque: [...] signes particuliers : joue particulièrement bien de la quena. C'est le premier interprète français de la quena, et en plus du charango, de la guitare et du bombo. Le présent certificat est délivré à cet excellent interprète de notre musique vernaculaire pour servir et valoir ce que de droit. Carlos Benn-Pott, 11 juin 1961* »¹. Son incorporation au milieu de musiciens sud-américains du Quartier Latin et l'évolution de sa carrière comme interprète de « flûtes indiennes » seront scellées symboliquement par l'adoption d'un nom artistique conséquent : dans ses collaborations avec d'autres groupes de MIA et dans sa carrière comme soliste, Guillaume de la Roque va ainsi devenir Guillermo de la Roca².



Figure 14 : Carlos Ben-Pott (à gauche) et Guillermo de la Roca pendant une séance d'enregistrement (oct. 1963)

¹ Voir photo de l'original dans la Figure n°13 ci-après.

² Son nom avait déjà été hispanisé de cette manière par les ouvriers qu'il côtoyait dans l'atelier mécanique où il a travaillé pendant son séjour en Argentine. Désormais, et respectant la volonté de Guillaume de la Roque, nous continuerons à utiliser dans notre étude le nom de Guillermo de la Roca.



Figure 15 : De gauche à droite : Carlos Benn-Pott, Guillermo de la Roca et Jorge Milchberg..

ET EDITE PAR LES
 33 TOURS MINUTE, ENRE-
 ESSE PAR LA SOCIÉTÉ PHILIPS
 ES A 5 000 EXEMPLAIRES
 EDITE 200 HORS COMMERCE
 C. CET ALBUM PORTE LE

"dos INCAS" certifi-
 que el señor Monsieur
 Guillermo de la Roca. (Esq.)
 Estado civil Acollado.
 ojos dos.
 Boca una.
 orejas varias y buenas.
 Sens particulares
 tora particularmente
 bien de "quene".

Es el primer quonista Frances
 y además el charango, guitarra,
 bombo. (Profesor).

Al eximio intérprete de nuestras
 músicas vernículas, esto certificado
 es expedido a fines que el
 interesado pueda requerir.

Carlos Benn-Pott

dit:
 Jimijista Huaju.

X
 11 de Junio
 de
 1961.

m Garcho.
 Paris,

Figure 16 : Dédicace de Carlos Benn-Pott à Guillermo de la Roca (1961)

3.3. Le tournant des années 1960 : le succès de l'altérité « andine » (1963-1970)

3.3.1 Les premiers vols du Condor

Nous avons défini une deuxième période qui s'étend entre les années 1963 et 1970, années pendant laquelle on remarque une accentuation et une spécification de la composante « andine » dans le répertoire, dans l'instrumentation et dans l'image¹ proposés par certains ensembles latino-américains évoluant plus clairement comme ensembles « andins ». C'est une période aussi où les foyers de MIA se multiplient dans le Quartier Latin, ce qui a favorisé la professionnalisation définitive du milieu. Face à la difficulté de dater avec précision un passage qui, dans les faits, sera très graduel, nous avons choisi l'année 1963 pour signaler le début de cette période. C'est de cette année-là que date la publication du 45 tours : *Flûtes indiennes de « Los Incas »*², intégralement composé par des MIA³ et où les flûtes « indiennes », notamment la quena, étaient expressément mises en avant.

Nous tenons à insister sur le fait que cet album n'est pourtant pas le premier de ce genre à être publié en France, puisque le disque : *Musique Indienne des Andes* de l'Ensemble Achalay, a été publié à Paris en 1958. De plus, l'ensemble Achalay - dont le fondateur, Ricardo Galeazzi, venait de quitter le groupe Los Incas - est *stricto sensu* le premier groupe qui s'est consacré exclusivement aux musiques « des Andes » en France⁴. Mais nous avons expliqué, également, que nous n'avons pas retenu l'année 1958 ni la fondation de l'ensemble Achalay pour marquer le début de cette deuxième période parce que ces événements resteront isolés dans un contexte où la tendance générale était à la latino-américanisation du répertoire. En outre, l'ensemble Achalay

¹ Vêtements, textes explicatifs dans les pochettes de disques, etc.

² Nous avons évoqué ce disque dans le chapitre précédent.

³ *Flûtes des Andes*, Philips, 849.489 (1963)

⁴ Nous avons vu plus haut l'ensemble Achalay a été le premier, d'ailleurs, à enregistrer le thème *El Condor Pasa*, devenu célèbre dans la décennie suivante dans les versions de Los Incas et de Los Calchakis.